

УДК 821.112.2

ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ В ДРАМЕ Ф. ДЮРРЕНМАТТА «СЛЕПОЙ»

С.А. МАТЫРКО

(Полоцкий государственный университет)

Предметом исследования является использование элементов эпического театра Бертольта Брехта в так называемой экспериментальной пьесе Фридриха Дюрренматта «Слепой». Будучи скептически настроенным по отношению к христианству, Дюрренматт ставит перед читателем и зрителем некоторые вопросы философского и теологического характера. Для Дюрренматта эффект очуждения послужил опорной теоретической идеей при написании данного произведения. В «Слепом» автор делает попытку «очудить» именно место действия, что повлияло на само действие пьесы, а также на ее героев, и в свою очередь послужило возникновению эффекта потери сцены.

Введение. На первый взгляд может показаться, что ранние произведения Фридриха Дюрренматта, и в первую очередь его драмы, занимают особое место в творчестве швейцарского писателя. Такой взгляд вполне закономерен, так как его драмы и прозаические произведения короткой формы, написанные в 1940-х годах, обладают вполне самобытным и неповторимым характером, образуя тем самым определенные единство и целостность. Вместе с тем их зачастую рассматривают в качестве основы для более поздних произведений. А именно основные мотивы, которым был отдан приоритет в ранних произведениях, находят свое дальнейшее развитие в произведениях позднего периода творчества. Так, в первую очередь следует упомянуть, что в 80-х годах Фридрих Дюрренматт редактирует свои старые пьесы. Некоторые из них перерабатываются существенно, например, после долгой работы над редактированием своей первой драмы «И было сказано» («Es steht geschrieben», 1947) Дюрренматт решает полностью ее переписать, и, таким образом, сохраняя старые тематику и мотивы, пьеса, теперь уже под названием «Перекрещенцы» («Die Wiedertäufer», 1967), получает несколько иную форму. В этой связи пьеса «Слепой» («Der Blinde») вызывает особенный интерес, так как она является единственной пьесой Дюрренматта, не прошедшей этой редактур.

Основная часть. «Слепой» – вторая пьеса Дюрренматта – написана в 1947 году и впервые поставлена на сцене Базельского городского театра 10 января 1948 года режиссером Эрнстом Гинсбергом (Ernst Ginsberg). В общей сложности пьеса выдержала 9 спектаклей в Базеле, далее ее собирались поставить два немецких театра, но Дюрренматт отказался от постановок первых двух пьес. В печать драма «Слепой» вышла вместе с «И было сказано» лишь в 1959 году [7, с. 22].

«Слепой», как и первая пьеса Дюрренматта «И было сказано», является «пьесой-иносказанием о ситуации человека, неким сюрреальным очуждением мира, который невозможно изобразить» [2], но в случае со «Слепым» следует также говорить и о противоборстве метафизической истины с эмпирической действительностью [7, с. 22]. В этой пьесе Дюрренматт как начинающий драматург поднимает значимые для себя вопросы философского и теологического характера, которые на фоне исторической катастрофы – Тридцатилетней войны – разбиваются о хаотическую реальность.

После Второй мировой войны немецкоязычная литература, немецкоязычная драматургия в частности, переживает новый этап своего развития, часто именуемый «литературой преодоления» [3, с. 101], согласно которому драматурги пытаются переосмыслить события исторического характера с иной точки зрения. Так, радиопостановка Вольфганга Борхерта «За дверью» («Draußen vor der Tür», 1947) посвящена безуспешным поискам нового, «безвредного», существования человека после войны. Пьеса Карла Цукмайера «Генерал дьявола» («Des Teufels General», 1946) переносит конкретный исторический конфликт на мифический «фаустианский» уровень. А Макс Фриш в пьесе «Опять они поют» («Nun singen sie wieder», 1945) разделяет мир на 2 лагеря: лагерь живых, оставшихся такими, как и прежде, и лагерь мертвых, – единственных, кто мог измениться. Фридрих Дюрренматт отвергает подобные трактовки-корректировки истории.

Следует изначально заметить, что в «Слепом» Дюрренматт создает не персонажей, а маски, так называемые шифры души, каждый из которых является неким извечным состоянием внутренней неопределенности носящего эту маску героя. Вместе с тем события и пространство, показанные в пьесе, изображены вне известного нам исторического процесса; а Тридцатилетняя война и Германия представлены в абсолютной современности [8, с. 142]. Так, в историческом значении разрушенный ландшафт 40-х годов XVII века понимается аналогом для современного положения 300 лет спустя. И хотя проведение подобной параллели закреплено в самой пьесе, автор все же намеренно отказывается от исторической конкретизации.

На смутно набросанном фоне некоей (Тридцатилетней) войны он на примере слепого герцога создает трагедию веры, строго подчиненную аристотелевскому единству. Герцога, сраженного слепотой, от прямой схватки с невыносимой действительностью спасает его вера. Здесь едва ли можно говорить об акценте на позиции герцога – «слепая» вера, а также на действиях его реальных и предполагаемых противников. Георг Кайзер в 1913 году уже обращался к теме «счастливого короля»: если у короля что-то не получалось, он просто закрывал глаза и не верил тому, что происходит. Герцог у Дюрренматта слеп физически. Он не может видеть, только верить, и в своей вере он находит утешение и счастье. В этом плане образ счастливого герцога перекликается с образом христианского святого Иова Многострадального, которого, согласно книге Иова, Бог сначала лишил всего, а после непоколебимой праведной жизни Иова вознаградил его вдвойне. Если образ слепого герцога и можно интерпретировать как Иова, то только такого, у которого было все взято, но ничего не возвращено обратно [7, с. 21].

Интересно проинтерпретировать пьесу «Слепой» с точки зрения биографии писателя. Отец Фридриха Рудольф Дюрренматт был пастором в местной церкви. Фридриху часто приходилось помогать отцу, но, несмотря на это, они всё время были не согласны друг с другом. К тому же ему неоднократно приходилось страдать из-за того, что все окружающие видели в нём в первую очередь сына священника. Любая его детская шалость вызывала злорадство со стороны сверстников. Так, некоторые мотивы в произведениях Дюрренматта можно оценивать как конфликт с окружающими из-за положения отца. Достаточно вспомнить религиозные пьесы «И было сказано» и «Перекрещенцы». В «Портрете планеты» одними из неоднозначных персонажей являются Адам и Ева. А абсурдный образ Мозеса-молочника, читающего Библию во время дойки, выглядит лучше любой критики чрезмерной религиозности. В пьесе «Физики» Дюрренматт своим наивным персонажем священником Розе лишним раз это подчёркивает [1, с. 24 – 25]. Что касается пьесы «Слепой», то образ слепого герцога несколько перекликается с Рудольфом Дюрренматтом, в то время как сам Фридрих является одновременно и герцогским сыном Паламедесом, которому отец-герцог вынес приговор, и придворным поэтом Милоstem Суппом, которого герцог из нежелания выслушать правду душил собственными руками.

Вместе со зрением герцог потерял так называемое «эмпирическое чувство правды»: он не физически не видит истинного положения дел. Чтобы избежать отчаяния, он держится за веру как за последнюю спасительную соломинку. Но вера для него – это дурманивший опиум, вера – иллюзия, в которой можно укрыться, ложь самому себе. В этом Дюрренматт выносит обвинение Богу: чтобы в него верить, нужно оставаться слепым. «Для зрячего нет милости»¹ [4, с. 155], – говорит Негро да Понте. Верить – значит отдалиться своей слепоте. Негро да Понте – это не искуситель – он, скорее, реалист, человек, не поддающийся иллюзиям, в своем скепсисе близок епископу из первой драмы Дюрренматта. Негро да Понте знает, что небеса немилостивы, его забавляют слова герцога: «Нам выпала великая милость (...) человеку даны благо и зло, милость и проклятие»² [4, с. 179]. В ответ Негро да Понте говорит о слепом: «Was er tut, ist ein Wahn, und was er glaubt, ist ein Wahn» [4, с. 185].

Как уже видно, для Дюрренматта в этой пьесе важна речь его героев. Диалоги, на которые по понятной тяжести повлиял экспрессионизм, звучат выверенно и отточенно. Язык в «Слепом» схож по структуре с тем, что встречалось ранее в пьесе «И было сказано», но здесь он сформулирован более ясно и четко. Язык здесь имеет тенденцию доведения до афоризма, постоянно возвращающегося в противоположную позицию: «ПАЛАМЕДЕС Бог справедлив или несправедлив?

СУПП Несправедлив, мой принц.

ПАЛАМЕДЕС Нет, придворный поэт, справедлив. Иначе мир не был бы адом»³ [4, с. 188].

Или: «СЕРНЫЙ Тогда у человека ничего нет, мудрый господин?

ГЕРЦОГ Купец, у него есть его слепота.

СЕРНЫЙ Этого мало.

ГЕРЦОГ Это всё»⁴ [4, с. 204].

Для пьесы «Слепой» в первую очередь свойственна привязанность действия к определенному месту и его воздействию на происходящее. Говоря об этом в своем эссе «Проблемы театра», Дюрренматт вводит понятие драматического места. Так, драматург должен сочинять драму с помощью сцены, на ко-

¹ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод наш – С. М. Сп.: «Für einen Sehenden gibt es keine Gnade».

² «Uns ward große Gnade zuteil (...) dem Menschen Gutes und Schlechtes gegeben, Gnade und Fluch».

³ «PALAMEDES Ist Gott gerecht oder ungerecht?

SUPPE Ungerecht, mein Prinz.

PALAMEDES Gerecht, Hofdichter: Sonst wäre die Welt keine Hölle».

⁴ «SCHWEFEL So hat denn der Mensch nichts, weiser Herr?

DER HERZOG Er hat seine Blindheit, Einkäufer.

SCHWEFEL Das ist wenig.

DER HERZOG Das ist alles».

торой и будут разворачиваться все события его пьесы. Это и является основным отличием касательно места действия, соблюдать которое можно, хоть и не обязательно: «Все зависит от того, насколько автор включает сцену в действие, насколько сильной он хочет сделать ту иллюзию, без которой не обходится ни один театр⁵» [6, с. 40].

Драматическое место в некотором роде вариативно, то есть оно может конкретно изображать место действия, может лишь абстрактно передавать определяющие черты места действия, а зачастую может и вовсе ничего не изображать. Так, например, достаточно только реплики: «Мы в Венеции». А декорации, хоть они в этом случае и не будут средством детального изображения, смогут указать, обозначить, определить. Таким образом, сами декорации становятся в некотором роде «обезматериальными» («entstofflicht»), то есть не содержащими в себе своей изначальной реальной сущности.

«Обезматериальным» может стать и место действия, изображаемое на сцене. Например, в пьесе «Слепой» автор умышленно противопоставляет месту слово, тем самым направив драматическое место наперекор всему, что говорят главные герои. Слепой герцог думает, что живет в замке, хотя на самом деле его замок уже давно превратился в руины. В сущности драматическое место то же, но посредством игры, разыгрываемой перед слепым, оно становится двойственным: местом, которое видит зритель, и местом, в которое верит слепой герцог:

«ГЕРЦОГ Я тот герцог, которого называют Счастливым. Всё, что Вас здесь окружает, и всё, что Вы видите, принадлежит мне: высокий замок, земля, что простирается к Вашим ногам, деревни, леса и холмы, насколько хватает Ваших глаз.

НЕГРО ДА ПОНТЕ Вы слепы.

(...)

ГЕРЦОГ *показывает в пустоту* Старая работа, как Вы можете убедиться, а на арке высечена история Иова, слева над сводом Вы видите старого мужчину, сидящего перед своим домом в земле Уц. Перед ним стоит искуситель, который по чистой случайности проходил мимо⁶ [4, с. 152 – 153].

Слепой герцог закрывает глаза перед действительностью и верит лишь в Бога, в Его милость и в рай. Слепота герцога защищает его от ужаса прозрения. Герцог ослеп из-за болезни, вынуждавшей его видеть правду и из-за этого обрекавшей его на разочарование. Паламедес, сын слепого герцога, не может закрыть глаза на ужасы жизни. Для него земля – это ад, и он готов пасть жертвой ужаса.

Негро да Понте и его приспешники справляются с жизнью легче всего, так как они скептики, насмешники и садисты. Чем человек бесчеловечнее, тем легче ему вынести жизнь. Дюрренматт сталкивает эти две точки зрения на жизнь, эти два мировоззрения, причем автор моделирует все ситуации и действия пьесы таким образом, что они всегда будут расходиться с тем, что говорят об этих действиях герои. И не важно, это слепой герцог, скептик да Понте или разочаровавшийся сын герцога Паламедес. Дюрренматт рассматривает это явление с разных точек зрения: например, Негро да Понте сначала не верит словам герцога, потом он уже сам начинает лгать герцогу, не скрывая своей лжи ни от зрителя, ни от самого себя. Впоследствии он разыгрывает перед незрячим герцогом настоящий спектакль, вовлекая в него все больше и больше участников. Каждый участник этого спектакля неоднократно комментирует свои действия и в живописных красках расписывает меняющийся вокруг них ландшафт (достаточно вспомнить богатые яркими красками описания герцогского дворца, который на самом деле уже давно разрушен), хотя в действительности никаких изменений не происходит. Дюрренматт конструирует действие так, что в конце оно становится противоположным тому, чем оно было в начале: тот же да Понте в конце пьесы решает раскрыть слепому герцогу всю правду. Он говорит, что все происходящее ранее было выдумкой, сообщает герцогу, что его дочь жива и что она стала его фавориткой, в то время как Октавия в действительности лежит мертвая на сцене у его ног. Таким образом, продуманная да Понте ложь становится истиной именно в тот момент, когда он раскрывает герцогу всю правду. Созданное таким образом согласование слова и смысла разрушается. Слепой видит, зрячий слеп. Место действия с течением пьесы остается тем же, но оно изменяется в сознании и в глазах героев.

⁵ «Es kommt darauf an, wie sehr der Autor die Bühne mit einbezieht, wie sehr er die Illusion will, ohne die kein Theater auskommt».

⁶ DER HERZOG Ich bin der Herzog, den man den Glücklichen nennt. Es gehört mir alles, was Euch umgibt und was Ihr seht: Das hohe Schloß, das Land, das sich zu Euren Füßen ausbreitet, die Dörfer, die Wälder und die Hügel, soweit Euer Auge reicht.

NEGRO DA PONTE Ihr seid blind.

(...)

DER HERZOG *zeigt ins Leere* Alte Arbeit, wie Ihr Euch überzeugen könnt, und die Geschichte Hiobs in den Mauerbogen gemeißelt, Ihr seht den alten Mann links über die Wölbung vor seinem Haus im Lande Ur sitzen. Vor ihm steht der Versucher, der eben aus Zufall vorübergeht.

Последнее изречение герцога непосредственно указывает на неправильность познания, характерную для всего раннего творчества Дюрренматта, как, например, непоколебимая надежда Книппердол-линка на колесе: «Что было между человеком и Богом, то разрушено.

Будто осколки распростерлось вокруг нас величие человека (...)

Так мы получили то, что нам было дано.

Так нас поставили на то место, которое мы и должны были занимать.

Так мы лежим раздавленные перед Богом, и так и живем мы в его истине⁷» [4, с. 242].

Заключение. Драма «Слепой» приводит метафизическое доказательство конечного афоризма «Мир как проблему едва ли можно разрешить, мир как конфликт разрешить невозможно⁸» [5, с. 122]. Пьеса театральна в прямом смысле, так как она посредством мира, представленного слепым, инсценирует театр в театре. Точнее – от нее уходит эффект сцены, так же как и убедительность теологических аргументов. Пьеса «Слепой» – это вторая попытка Дюрренматта заявить о себе как о драматурге. Задуманная как эксперимент по очуждению места действия, пьеса постепенно «вовлекает» в эффект очуждения всех своих героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорошина, Е.Н. Фридрих Дюрренматт: истоки и мотивации творчества / Е.Н. Дорошина. – М.: ТУ АЛТ, 1998. – 40 с.
2. Arnim, A. Friedrich Dürrenmatt / A. Arnim. – Berlin: Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1969. – 96 S.
3. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart / Her. W. Barner. – München: Verlag C.H. Beck, 1994. – Bd. 12: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / W. Barner [u. a.]. – 1120 S.
4. Dürrenmatt, F. Der Blinde / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 1. – S. 149 – 243.
5. Dürrenmatt, F. Sätze über das Theater / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 118 – 153.
6. Dürrenmatt, F. Theaterprobleme / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 28 – 69.
7. Knapp, G. P. Friedrich Dürrenmatt / G. P. Knapp. – Stuttgart: Metzler, 1980 – 140 S.
8. Weber, W. Der Blinde / W. Weber // Über Friedrich Dürrenmatt / Her. Von Daniel Keel. – Zürich: Diogenes Verlag, 1990. – S. 142 – 144.

Поступила 20.12.2012

THE ALIENATION EFFECT IN THE PLAY “THE BLIND MAN” BY FRIEDRICH DÜRRENMATT

S. MATYRKA

The subject of the research is the usage of the elements of Brecht's epic theatre in the so-called experimental play “The Blind Man” by Friedrich Dürrenmatt. Being skeptically adjusted to the Christianity, Dürrenmatt calls the readers and spectators into some questions of philosophical and theological character. The alienation effect served as a main theoretical idea when writing of that play for Dürrenmatt. In “The Blind Man” the author makes an attempt to distance exactly the scene of action, what transmits to the action of play itself further, and to its characters, too. In its turn that leads to the rise of the effect of the loss of the stage.

⁷ «Was zwischen Mensch und Gott war, ist zerbrochen.

Wie Scherben liegt die Größe des Menschen um uns her (...)

So haben wir erhalten, was uns zukommt.

So sind wir an den Platz zurückgewiesen, den wir einnehmen müssen.

So liegen wir zerschmettert im Angesicht Gottes, und so leben wir in seiner Wahrheit».

⁸ «Die Welt ist als Problem beinahe und als Konflikt überhaupt nicht zu lösen».